

UN RELATO ACRÓNIMO DE GUIMARÃES ROSA («PÁRAMO»: MÁS ALLÁ DEL LUGAR COMÚN)

*Um relato acrónimo de Guimarães Rosa («Páramo»: além do
lugar comum)*

*An Acronym Story of Guimarães Rosa («Páramo»: Beyond the
Common Place)*

Begoña ALONSO MONEDERO

*Doctora en Filología Hispánica (Área Teoría de la Literatura y Literatura compara-
rada). Profesora Asociada de la Universidad de Burgos*

E-mail: maga@usal.es

RESUMEN: João Guimarães Rosa, considerado uno de los autores más audaces y renovadores de la literatura brasileña del siglo XX, declaraba abiertamente su rechazo a los clichés y a los lugares comunes del idioma, así como su vocación por el neologismo lingüístico. Una lectura menos focalizada en el regionalismo o en el autobiografismo de su relato póstumo «Páramo» revela, sin embargo, la incorporación de muchos «lugares comunes» de la tradición europea (clásica, medieval, barroca...). Este trabajo estudia su función en la construcción de un relato propio: cómo la misma técnica de la acronimia se traslada a la estructura semántico-narrativa del relato, para configurar un espacio mítico universal.

Palabras clave: tópico literario; relato acrónimo; *homo viator*; travesía; río.

RESUMO: João Guimarães Rosa, considerado um dos autores mais ousados e renovadores da literatura brasileira do século XX, declarou abertamente

a sua rejeição dos clichês e lugares comuns da linguagem, bem como a sua vocação para o neologismo linguístico. Uma leitura menos focada no regionalismo ou no autobiografismo do «Páramo», o seu relato póstumo, revela —no entanto— a incorporação de muitos «lugares comuns» da tradição europeia (clássica, medieval, barroca...). Este artigo estuda o seu papel na construção de um relato próprio: a maneira em que a mesma técnica da acronímia é movimentada até a estrutura semântico-narrativa do relato, para conformar um espaço mítico universal.

Palavras-chave: tópico literário; relato acrónimo; *homo viator*; travessia; rio.

ABSTRACT: João Guimarães Rosa, regarded as one of the most audacious authors and innovators of 20th Century Brazilian literature, openly declared his rejection of clichés and common places of language and his vocation for neologisms. However, a reading - less focused on regionalism or autobiography - of his posthumous story titled «Paramo» reveals many common places of Classical, Medieval or Baroque European tradition. This paper examines his role in building a personal story: how the same acronymic technique is transferred to the semantic-narrative structure of the story, to shape a universal mythical space.

Key words: literary topic; acronym story; *homo viator*; voyage; river.

Haz un viaje retrospectivo caminando sobre los vestigios en que la humanidad ha dejado marcada su larga marcha dolorosa, a través del desierto del pasado, y así aprenderás seguramente a conocer qué dirección no puede ni seguir la humanidad futura.

(...) la noche caerá sobre su corazón como un segundo desierto dentro del desierto, y su corazón estará ya cansado de viajar.

NIETZSCHE, Humano, demasiado humano

«Páramo» es una obra inacabada que fue publicada póstumamente dentro del volumen de cuentos *Estas estórias* en 1969. Un relato inconcluso que Guimarães Rosa seguía revisando cuando le llega la muerte en noviembre de 1967. Su redacción, podría adelantarse hacia 1961, en paralelo con otros textos de *Ave, palavra* (también de publicación póstuma en 1970). Según Vélez Escallón, por algunos indicios textuales, podría inferirse que la acción narrada en «Páramo» se desarrolla en la ciudad de Bogotá, donde Rosa realiza funciones diplomáticas en la Embajada de los Estados Unidos del Brasil

entre 1942 y 1944, y de nuevo en 1948 como miembro del cuerpo que representaba a su país en la IX Conferencia Panamericana¹. En su opinión, se trata de un «relato atípico dentro de la obra del escritor», o «una *nouvelle* más que cuento», en que «se narran los meses de *soroche* [mal de altura] de un diplomático brasileño en Bogotá, una extrema experiencia de desubjetivación y exilio en una ciudad fría, hostil, llena del encanto brutal que bien conocemos sus habitantes» (2011, 2012: 75, 81). El narrador protagonista, en misión diplomática en el exterior, experimentaría un sentimiento de muerte parcial, de intensa angustia existencial, motivado por la asfixia producida por el enrarecimiento del aire, «de uma cidade de grande altitude, nos Andes» (2014: 133). Vélez aporta datos muy interesantes como indicios de esta correspondencia de lugares y vivencias, que permiten hacer una lectura autoficcional, o incluso, autobiográfica del texto. Pero lo cierto es que el dato de esa «ciudad andina, e anónima, que resulta ser Bogotá» según el crítico, nunca llega a precisarse, aunque sí puedan rastrearse huellas que la relacionen con la experiencia diplomática de su autor; y que en esa recepción crítica del texto han influido los distintos protocolos de lectura asociados a la crítica rosiana, acostumbrada a la coincidencia entre los espacios representados y los lugares de origen de los autores.

Incide Paulo Rónai en este asunto cuando, al reflexionar sobre «El arte de contar en *Sagarana*», declara que, en el caso de los escritores brillantes frente al de los más mediocres, el regionalismo más que recurso puede convertirse en obstáculo y limitación. Es el lector *que viene de fuera*, en su opinión, que no puede «estar suficientemente familiarizado con el rico contenido lingüístico y etnográfico del país», el que debiendo acercarse a ella *por otro lado* para que lo penetre el valor literario, el que mejor se deja atrapar por el contenido humano y universal de la obra (2007: 9-10). De este modo, nuestro trabajo propone una lectura «del que viene de fuera», que tratará de penetrar, como viajero un poco en tierra extraña, el vasto territorio del *Páramo* rosiano.

Decíamos que el nombre de esa ciudad andina nunca llega a precisarse en el texto. Ese rasgo de la anomia propio de este relato debe obedecer a un deseo o interés de su autor en obtener un determinado efecto. Sobre todo porque

¹ Sigo en estos datos preliminares lo apuntado por B. O. Vélez Escallón en sus diferentes trabajos sobre «Páramo», citados en la bibliografía. Así como citaré por su traducción al castellano publicada en la *Revista Número*, Edición 69.

en otros momentos el escritor geraldista ha declarado abiertamente haber elegido situar sus historias en Minas Gerais. A este respecto son conocidas y ampliamente comentadas algunas afirmaciones que el propio Guimarães Rosa realiza en su «Carta a João Condé, revelando secretos de Sagarana»², a modo de «confesión», sobre los motivos de «ubicar sus historias en la parte de Minas Gerais que era más mía». Las razones esgrimidas fueron: «porque extrañaba mucho mi lugar», «porque conocía un poco mejor la tierra, la gente, los animales, los árboles», «porque el pueblo del interior [...] da mejores personajes de parábolas: allá se ven perfectamente las reacciones humanas y la acción del destino». Allí —señalaba Rosa— podía «embarcar» su «concepción de mundo» en un barquito que fluiría, sobre la corriente de un río sin márgenes: «un río sin márgenes es el ideal del pez» (Guimarães, 2007). El escritor buscaría ese espacio sin orillas y perseguiría «el ideal del pez», aludiendo a una expresión que toma del escritor André Maurois, en concreto de su obra *Les Discours du Docteur O'Grady*. En ella, un salmón sabio, pensando en el arduo viaje a contracorriente por el flujo del río, anhela encontrar las aguas dulces de su origen, donde «los ríos no tendrían más orillas», y se pregunta por ese lugar más allá. Con esta imagen del pez que remonta las aguas hacia un espacio sin límites se identifica la aspiración del escritor e inaugura Guimarães el viaje de su escritura («cuando la máquina estuvo lista, partí») de los cuentos o relatos de *Sagarana* que firmaría provisional y significativamente con el título de *Viator* (en latín, ‘viajero’ o ‘peregrino’): toda una declaración de voluntad y libertad artísticas que, a mi juicio, se consolidan a lo largo de su trayectoria de escritor hasta su muerte³.

² Para este texto ver Facundo Ruiz (2009): «Una carta en los márgenes de un libro: Guimarães Rosa y su máquina micromilimétrica», *Actas del II Congreso Internacional «cuestiones Críticas»*, Rosario: Centro de Estudio de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica.

³ En el prólogo a *Sagarana* la idea de viaje aparece con relación a la propia escritura del libro. Sin embargo, Ana Luíza (João Rosa, *Viator*, 2002) señala que, en realidad, al estudiar los cuadernos de viaje, no fue apenas «um viajante, mas um leitor da tradição dos textos dos viajantes naturalistas» donde registraba detalles y cuidaba de una estética de las notas y sobre todo el proceso de aprensión de lo real (cit. por Mónica Gama, «O diário de viagem de Guimarães Rosa. Movimento e voo das palavras nas notas de 1952», *Manuscrita*, núm. 25 (2013), *Resenha de A Boiada*, de Guimarães Rosa, pp. 299-302, p. 299.)

Junto a estas declaraciones, manifestaba también entonces João Guimarães, la búsqueda de un estilo que se desmarcara de límites, prejuicios, escuelas, doctrinas o tradiciones:

Por lo menos, impiadoso, horror al lugar común; que los clichés son pedazos de carne corroída, son pecados contra el Espíritu Santo, son taperas en el territorio del idioma. (2007: 21)

Cierto, «horror al lugar común»: si algo se ha destacado por parte de la crítica en el escritor de Minas Gerais es la explotación de las potencialidades del idioma, con el fin de hacerla recobrar su *poiesis* originaria y alcanzar al lector, induciéndolo a la reflexión. Así lo explica Coutinho:

Desse modo, mergulha de corpo e alma nos meandros da linguagem, violando constantemente a norma, e substituindo o lugar-comum pelo único, ou, melhor, abandonando as formas cristalizadas e dedicando-se à busca do inexplorado, do metal que, como ele próprio afirma, se esconde «sob montanhas de cinzas». (1995: 13)

Se trataba de forjar, como hizo el Modernismo, un código nuevo, sumándole la fuerza liberadora del folclore y de la literatura popular, como afirma Jozef (2001: 105): «El resultado es un proceso de *ostranerie*: los lugares comunes se vuelven no comunes, de tal forma que rompiendo todas las expectativas se le exige al lector una mayor participación»⁴.

Sin embargo, cuando el lector *que viene de fuera*, «extranjero» también, afronta la lectura de una pieza como «Páramo» no puede evitar reconocer, desde las primeras líneas, toda una serie de elementos literarios (ideas, rasgos de género, tópicos, reminiscencias, alusiones o intertextualidades..., y lugares comunes) que remiten a una larga tradición europea (no solo, por supuesto) que se remontan al origen de nuestra cultura, a aquellos textos casi podríamos decir fundacionales, que fueron configurando el flujo de una corriente que ha perdurado hasta el presente. La tradición de esa Europa que Guimarães reconoce como la «avó» de América Latina («Se a Europa morresse, com ela

⁴ Cit. por Vila Barbosa (2012: 115): «Con el Modernismo se trató de acabar con el abismo que desde hacía años se abría entre el lenguaje escrito por los intelectuales y el hablado por los brasileños. Para ello, los modernistas se inspiraron en la lengua hablada por el pueblo brasileño».

morrería um pedaço de nos»). Este lector, en parte sorprendido, en parte reconocido, se pregunta sobre el sentido dentro del relato de estas «taperas» o «ruinas» del idioma, o cómo intervienen en el horizonte de expectativas en que se mueve cada lector si quiere descubrir los mecanismos de construcción del texto rosiano.

Comenzando por la presencia de lo clásico, el texto se inaugura con una cita del diálogo platónico *Gorgias*, que reproduce a su vez una paradójica pregunta de boca de Eurípides: «¿Quién sabe ¿Y si la vida es una muerte y la muerte una vida?». El interrogante sobre los límites de la existencia humana, la duda o la incertidumbre sobre algo que nos trascienda, es tan viejo como el mundo, y su eco llega a la antesala del texto, un elemento paratextual que guía la interpretación del lector. Y, como veremos, resonará hasta el final del relato.

Cuando se trata de ver cuál es el «argumento» o «fábula» de esta historia («nouvelle», «cuento»...) a menudo el resumen apunta solamente al contenido más narrativo, («en que se narran los meses de soroche —mal del altura— de un diplomático brasileño en Bogotá...»), dejando fuera, a pesar de su importancia, los elementos esenciales que la enmarcan. Así, las palabras con que comienza el texto parecen sumirnos de lleno en el ámbito de la literatura del sermón. El tono apelativo, ciertamente común al de muchas narraciones orales, empleado por el «primer narrador», también resulta semejante al de un predicador o alguien que se dirige a sus hermanos espirituales. Esta voz se sitúa, como se ha dicho, desde la primera persona, pero es una primera persona distinta de la del hombre «extranjero» que camina por la ciudad, y, además, se dirige directamente a unos receptores-narratarios aparentemente presentes con los que se funde en la primera persona del plural (que en la lectura se actualizan en la figura del lector-receptor):

Sé, hermanos, que todos ya existimos, antes, en este o diferentes lugares, y que lo que cumplimos ahora, entre el primer llanto y el último suspiro, no sería más que el equivalente de un día común, y aún menos, punto e instante efímeros en la cadena moviente: todo hombre resucita al primer día. (p. 21)

Esta parte primera en que se realiza una meditación sobre la condición humana, sus distintas formas de mortalidad y su necesario sometimiento al cambio y la mudanza, su riesgo de caer en el olvido, se establece como el verdadero marco narrativo y reflexivo desde el que se narra. Con gran similitud

a como acostumbraba a hacer el predicador medieval, la voz que hasta ahora ha realizado un discurso valorativo y universal entra en un segundo nivel que, a mi modo de ver, se revela y debe leerse como un *exemplum*:

Quebrantado y solo, tornado todo vulnerable, sin poder recurrir a ningún apoyo visible, uno se ve compelido a ese camino, rápido en demasía, que es el sufrimiento. Tengamos pena, hermanos, unos de los otros, récese el salmo *Miserere*. Aunque, rematada la prueba, sigue la mayor alegría. Como en lo de que, a continuación, les daré noticia.

Ocurrió que un hombre, aún joven, al cabo de un viaje a él impuesto, hace muchos años, se vio llegado al exilio en ciudad extranjera. Era una ciudad vieja, colonial, de vetusta época, y triste, tal vez la más triste de todas... (p. 22)

Entramos así en este «marco» de la supuesta «ficción autoficcional» en un ámbito literario y temporal, pasado, quizá caduco, propio de una visión del mundo medieval, en el que se van acumulando viejas metáforas clásicas, como las del estoicismo (el punto y el instante), ambos efímeros porque, como señala la etimología, efímero es 'lo que dura un solo día'. Tópicos de la filosofía antigua y cristiana que, procediendo del mundo antiguo, son transmitidos y adaptados en las lecturas, glosas, o interpretaciones de los Padres de la Iglesia a los textos bíblicos, que llegaron como caudal metafórico a nuestros barrocos (Quevedo o Gracián) dando lugar a melancólicas antítesis («pañales» y «mortaja» en Quevedo, como en nuestro texto «el primer llanto» / «el último suspiro») que expresan la caducidad de la existencia humana, su continuo cambio y «transmutación», las continuas muertes que el hombre («presentes sucesiones de difunto» para Quevedo en su célebre soneto) experimenta cada día en el decurso de la vida humana. Leemos en «Páramo»:

...cada creatura es un borrador, un boceto, retocado incesantemente hasta la hora de la liberación por el arcano, más allá del Leteo, el río sin memoria. (pp. 21-22)

Junto a la reflexión senequista del *quotidie morimur*, no podía faltar la alusión a una de las metáforas más antiguas y constantes de nuestra literatura, como la del *flumen* o *fluvijs*, imagen simbólica de la corriente de la existencia humana, de su condición fugitiva y mudable, de su temporalidad, de su

espiritualidad, también de su mortalidad⁵. Imagen decantada y cristalizada después por tantos y tantos poetas, que se transmite a través de los innumerables sentidos alegóricos de la hermenéutica patristica, vertidos en paráfrasis (comentarios), metáfrasis (traducciones o versiones), enarraciones (sermones u homilías)... que fluyen a su vez de una misma fuente, el texto bíblico⁶. Esta es también una imagen muy querida para Rosa, quien también confesaba amar «los grandes ríos porque son profundos como el alma de un hombre. En la superficie son muy vivos y claros pero en las profundidades tranquilos y oscuros como el sufrimiento de los hombres» (Lorenz, 1965: 37), como bien expresa Júlio César de Bittencourt Gomes:

Repare-se que, no universo de Rosa, o rio, elemento orgânico-primevo, confunde-se com o espiritual, com o Absoluto, e entrar em suas águas equivale a galgar a uma outra esfera. As águas do rio de Rosa revelam um sentido simbólico próximo àquele atribuído à água pelos antigos alquimistas: princípio de fluidez, fertilidade; umidade ao mesmo tempo mórbida e geradora, elemento, enfim, mais sutil que a matéria, pois pode elevar-se como vapor e depositar-se como orvalho, constituindo-se num elo entre o imanente e o transcendente. (2015)

Y del mismo modo, podemos encontrar en «Páramo», ideas antiguas que apuntan a la vanidad de lo mundano, a la vida como un camino lleno de tribulaciones (*militia est vita hominis super terram*, que encontramos en el libro de *Job*). Entre todas ellas destaca la idea del caminante, este *homo viator* que aparece en el *exemplum*, según lo hemos considerado, que vaga «consolabundo», a veces entre las calles o plazuelas de esta ciudad hostil, otras por un

⁵ Entre nuestros clásicos, fray Luis de León en su *Exposición del libro de Job* expresa en magnífica prosa el tópico de *quotidie morimur*: «Antes y primero que venga la muerte, morimos, y primero que los gusanos nos coman, los cuidados y dolores de la vida amargos, nos consumen y gastan. Y el vivir nuestro triste y miserable, para deshacernos gana por la mano a la muerte. Y a la verdad, todo el vivir nuestro no es sino un continuo perder el ser y el vivir que se tiene, y así, nuestra vida no solamente es un camino apresurado a la muerte, ms es también una pérdida continua de vida, y es muerte que cada momento hace vigilia a la muerte (cito modernizando grafía por la edición de J. San José Lera (1992: 228).

⁶ La imagen tiene un amplio desarrollo en la vertiente de la mística flamenca, que a su vez procede de la escuela de San Víctor, y más hacia atrás de los Padres de la Iglesia como San Ambrosio. Para el estudio clásico, patristico y medieval de esta imagen ver Alonso Monedero, 2002.

verdadero laberinto, en todo momento atravesando un páramo glacial, esos «caminos de transmonte ¡gelivernales!», experimentando ese «camino del sufrimiento», que es el verdadero páramo. El camino como símbolo de la vida y, sobre todo, de la vida moral constituye una de las metáforas más ricas de la literatura. Tiene un origen prehelénico en los sumerios, pero podemos encontrarla entre los griegos en la *Ilíada*, en Parménides, Platón, los pitagóricos, los estoicos hasta confluir con la metáfora cristiana de los textos de san Pablo y san Juan (Rodríguez Herrera, 1983). Se encuentra, por ejemplo, entre las homilías de san Agustín en *Sermón* 109, 4:

El camino, se dijo, es esta vida. Acabaste la vida, acabaste el camino. Caminamos y el mismo vivir es avanzar, a no ser que penseis que avanza el tiempo y nosotros nos detenemos, cosa imposible. A medida que avanza el tiempo, avanzamos nosotros, y nuestros años no aumentan, sino que se agotan. (Agustín, 1965)

También en san Agustín encontramos la idea de 'travesía' y la del ser humano como *transiliens* en sus *Enarraciones a los Salmos*⁷. Ese que peregrina por el mundo, que atraviesa el río de la mundanidad, de la transitoriedad, que quiere transformarse en otro hombre, y que desemboca en un «hombre nuevo», en un «segundo nacimiento» de carácter espiritual, el hombre ambiciona ser otro. Este tránsito de filiación paulina a un nuevo orden de realidad se reconstruye desde la renovación interior y «se ejecuta al deteriorarse las cosas externas y renovarse las internas». En «Páramo», este hombre quiere desligarse desnudarse del «hombre con aire de cadáver» que lo acompaña en su recorrido. Ese hombre que es y se siente un extranjero, atraviesa el páramo con la voz del salmista en el destierro...

He aquí, tú has hecho mis días muy breves,
y mi existencia es como nada delante de ti;
ciertamente todo hombre, aun en la plenitud de su vigor, es sólo un soplo.

⁷ *Enarrat.* 65, 11: *Videte flumen: alia veniunt et transeunt, alia transitura succedunt. Nonne sic fit in aqua fluminis, quae de terra nascitur, et manat? Omnis qui natus est, cedat oportet nascituro: et omnis iste orde rerum labentium, fluvius quidam est. (...) Et quomodo transibit delectationes rerum periturarum? Creda in Christum, et transibit pede: transit illo duce, pede transit. Quid est, pede transire? Facile transire. Non quaerit equum ut transeat; non erigitur superbia ad transeundum flumen: humilis transit, et tutius transit* (Agustín, 1965: 698-699).

Sí, como una sombra anda el hombre;
ciertamente en vano se afana;
[...]
Escucha mi oración, oh Señor, y presta oído a mi clamor;
no guardes silencio ante mis lágrimas;
porque extranjero soy junto a ti,
peregrino, como todos mis padres.
Aparta de mí tu mirada, para poder alegrarme,
antes de que me vaya de aquí, y ya no exista.

[Salmo 39, 11-13]⁸

En otros casos la alusión a la Biblia es directa («Dios me aplicó el golpe de Job») es la imagen del «justo que sufre», sin pecado, sin culpa; aunque la mayor amenaza es enfrentarse al destino, cruzar el río Leteo, «el río sin memoria» y desaparecer. El joven caminante transita por un paisaje dantesco, sombrío, perdido en la niebla y en un tiempo abismático (como el de los cimerios que citara Homero en la *Odisea*). La descripción evoca los círculos del Infierno dantesco, por lo oscuro, lo pétreo, lo lóbrego y ceniciento, aunque deberíamos pensar más bien en su Purgatorio, pues allí es donde Dante sitúa en la *Divina Comedia* el río Leteo. Allí el «hombre con aspecto de cadáver» va encontrándose con sus demonios interiores, con los que apenas el diálogo es posible. De esos demonios de los que habla Guimarães Rosa en su entrevista con Gunter Lorenz. No es el infierno, es el Páramo, «un locus horris et vastae solitudine» (Deuteronomio 32, 10), donde —como en el Sertón— el hombre es el yo que todavía no ha encontrado el «tú» y por eso allí los ángeles o los diablos andan manoseando la lengua (Lorenz, 1965: 50). La frialdad, la «deshumanidad» son reconocidas en la lengua de los

⁸ Psalmus 38, 5-14 (Biblia Vulgata): ⁵ locutus sum in lingua mea notum fac mihi Domine finem meum et numerum dierum meorum quis est ut sciam quid desit mihi ⁶ ecce mensurabiles posuisti dies meos et substantia mea tamquam nihilum ante te verumtamen universa vanitas omnis homo vivens diapsalma ⁷ verumtamen in imagine pertransit homo sed et frustra conturbatur thesaurizat et ignorat cui congregabit ea ⁸ et nunc quae est expectatio mea nonne Dominus et substantia mea apud te est ⁹ ab omnibus iniquitatibus meis erue me obprobrium insipienti dedisti me ¹⁰ obmutui %et; non aperui os meum quoniam tu fecisti ¹¹ amove a me plagas tuas ¹² a fortitudine manus tuae ego defeci in increpationibus propter iniquitatem corripuisti hominem et tabescere fecisti sicut araneam animam eius verumtamen vane %conturbatur; omnis homo diapsalma ¹³ exaudi orationem meam Domine et deprecationem meam auribus percipe lacrimas meas ne sileas quoniam advena sum apud te et peregrinus sicut omnes patres mei ¹⁴ remitte mihi ut refrigerer priusquam abeam et amplius non ero.

personajes con los que se encuentra el extranjero, con excepción del doctor que le trata la dolencia. La concepción del mundo rosiana lleva implícita su propia definición del «mal» (o, al menos, alguna de sus acepciones) que es la que conduce al hombre, por este paisaje de melancolía (al modo que lo es también *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati), al olvido de su existencia y a la nada. Y se pregunta si:

¿Alguien se acordaría de mí, en este mundo? ¿Y qué de los que conocí y quise bien, mis amigos? ¿Alguien iría a saber que yo terminaba así, desamparado, misérrimo? (p. 31)

Son ecos del *ubi sunt* y llanto por todo lo que desaparece, como la sombra del recuerdo de la dama que fue «toda mármol y marfil», el sonido de una canción..., pero el hombre lamenta: «De nada me acuerdo, en el profundo pasado, estoy muerto, muerto, muerto» (p. 31). La meditación sobre la muerte fue uno de los puntos fundamentales de la filosofía clásica para recorrer el verdadero camino de la sabiduría.

La sucesión de crisis incide en la idea de tránsito, de «*passagem*», de sucesivos «*trespassamento*». Este último vocablo, neologismo para el portugués brasileño, se forma sobre «*passamento*» ('muerte', 'agonía') y el prefijo «*tres-*» de gran rendimiento morfológico en este idioma (aparece en «*tresnoitar*», «*tresvairar*» o en «*tresandar*»). El efecto pretendido en Rosa es que la palabra se haga más visible al lector y que este no pase por encima de ella inadvertidamente, como algo ya visto y, por tanto, devaluado semánticamente, o estandarizado, sino que con extrañeza repare en su importancia. Sin embargo, como agudamente observa Coutinho, en Guimarães no hay «neologismos» puros —como se afirma en muchos casos—: «nunca a invenção de 'significantes' inteiramente novos, dissociados das formas existentes no idioma. O escritor [...] o que faz é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema de sua língua, conferindo existência concreta a algo que existia até então em estado potencial» (1995: 15). Él mismo prefería ser considerado más que como un «*revolucionário*» de la lengua, como un «*reacionário da língua*, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma» (Lorenz, 1965: 48-49).

Se trata, como ocurre en la gramática española, de palabras perfectamente construidas a partir de elementos funcionales del idioma como morfemas,

lexemas, o simplemente trozos de palabras, que son asociados en extrañas y sorprendentes combinaciones, que tratan de recrear o renovar el valor potencial de los signos, la «cara oculta del signo», el «ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado», en palabras del propio Rosa (Coutinho, 1995: 13). Así aparecen en el texto «reñitriz» o «cislúcido», formadas según mecanismo de las llamadas palabras *port-manteau* (que Lewis Carroll pusiera de moda), en que unas se cruzan sobre otras, generándose una fusión léxica muy rica, muy creativa y eficaz sobre lo que se quiere significar; además se consigue con ellas desautomatizar la inercia en el proceso de captación del signo. Rabelais, Quevedo, pero también Huidobro, Joyce y Cortázar... usaron también este mecanismo poético que en España Lázaro Carreter denominó *palabras entrecruzadas* (Serra, 2001: 50-53). Nuestra Academia, en su *Diccionario Panhispánico*, las considera acrónimos (del griego, «akrós», 'extremidad' y «onoma», nombre), pues es merced al cruce de los extremos de otras palabras distintas como se formaría una nueva. En general, suele atribuírseles un valor humorístico o irónico, o como objeto de coleccionismo reunidas en un volumen a modo de diccionario.

Este recurso de creación lingüística, que ha sido ampliamente destacado en el estilo de Rosa dentro del nivel morfosintáctico del idioma⁹, adquiere también una enorme relevancia dentro de la estructura semántica y compositiva del discurso narrativo, al constituirse en un operador coherente de la construcción del relato que nos ocupa. Las «nuevas sensaciones léxicas» —producidas por este artificio de fusión de las que habla Serra (2001:52)— se trasladan a la secuencia del relato en el nivel de la semántica narrativa, a través de un recorrido por los «lugares» de la tradición filosófica, literaria, artística, cultural, componiendo una nueva geografía abstracta y universal por la que el ser humano transita en su travesía por el mundo. El mismo mecanismo de acronimia, propio de las maletas verbales, es el que Guimarães aplica a la sintaxis y a la semántica narrativa de «Páramo» cuando, al iniciar su relato, lo toma en un extremo de la tradición cultural, con las grandes preguntas de

⁹ F. Coutinho señala algunos de estos recursos del nivel léxico en el vocabulario rosiano, también en el nivel sintagmático, con alteraciones de frases hechas o de clichés, silepsis o cambios en el uso de los morfemas entre las distintas categorías gramaticales y otros tipos de rupturas, inversión del orden tradicional en los vocablos, oraciones yuxtapuestas o construcciones elípticas. En el discurso narrativo se refiere al uso metalingüístico y autoconsciente del lenguaje y a la reflexión poética (1995: 15-17).

la filosofía antigua, lo hace avanzar por la corriente del pensamiento cristiano occidental, y atravesando calles y plazuelas, por las pinturas de Boecklin o Goya, hasta conducirlo en el otro extremo del relato, a un territorio lleno de connotaciones imprecisas, poéticas y metafísicas de dimensiones sertanescas (de ese sertón personal y atemporal, es decir, literario).

Se podrá argumentar, y será cierto, que procede Rosa como un tardomodernista de espíritu sincrético en la redacción de su obra. Así es. Pero considero fundamental destacar particularmente el hecho de que el método del entrecruzamiento observado en el nivel lingüístico se convierte en técnica constructiva, al desplegarse en distintos niveles del texto, en las voces narrativas, las referencias espaciales, los tipos de personajes... componiendo algo que podríamos llamar un «relato acrónimo», donde se cruzan indicadores textuales y paratextuales, marcos y marcas genéricas, o mitologemas, ensamblándose, transliterándose o traduciendo, con el fin de configurar una obra en que toda ella sea tomada como *un solo signo abarcador del mundo*, ese «espejo cislúcido», en el que mostrar la realidad 'de cerca', 'del lado de acá' (lat. *cis*). Un signo abarcador del viaje que realiza el hombre a través del páramo y de la palabra. Los «lugares comunes» en que el hombre ha habitado su dolor y su fugacidad, sirven como punto de origen del relato y como elementos de una temporalidad pasada o traspasada por la humanidad en su conjunto, pero el viajero como individuo sigue caminando y experimentando su travesía por el páramo. Realiza un largo recorrido cruzando el páramo del sufrimiento de la humanidad, hasta llegar al hermanamiento con el otro, un hombre dolorido también, un campesino, el *yagunzo*, en ese lugar de heterotopía que es el cementerio, ese otro espacio común que es la ciudad de los muertos (Foucault, 1997), donde por primera vez surge la forma elocutiva del diálogo y, desde el punto de vista del desenlace de este proceso, de este viaje espiritual y ascético, la *commemoratio mortuorum*.

En la *Divina Comedia*, de la misma fuente en que brota el río Leteo, brota otro río, el Éúnoe, que significa río del 'buen sentido' o 'buena memoria', que tiene «el poder de contrarrestar con sus aguas curativas el olvido del Leteo en aquellas almas bienaventuradas que ascienden del paraíso terrenal al celestial» (Weinrich, 1999). Sin embargo, nadie podrá salir del *páramo-purgatorio*, si ningún ser vivo cumple su obligación de pariente o de amigo y no practica la *commemoratio mortuorum*. Dicho de otro modo, los muertos necesitan de «un hombre de memoria de vuelta a este mundo» para que pueda trasladar a los

vivos su grito de ayuda (Weinrich, 1999: 63). Este rito es el que, en cierto modo, parece celebrarse en el cementerio en el final de esta travesía del *homo viator*. Nuestro joven extranjero, al final de su recorrido se encuentra con un sepelio de «gente pobre y sencilla», «de un barrio pobre»:

Los hombres con sombreros de jipijapa, oscuros ponchos o ruanas les protegían los bustos por delante y por detrás. Las mujeres vestidas con trajes de lanilla negra o café, carmelita, o cortas faldas de indiana, con sombreros de paja también, o de fieltro negro, sombreros de hombre. Venían de algún barrio pobre.

Pasaban. Eran como en un capricho de Goya. (p. 31)

Sin saber, se incorpora al cortejo fúnebre, termina formando parte de la procesión cargando a hombros un cajón «que era pequeño», se nos dice, hasta el cementerio. «¿Dónde estaría mejor, más adecuado, que allí, que podría pues llorar ampliamente, crisis inconclusa, incorporado al tránsito triste?», piensa. Aunque extranjero, sin sombrero y con un libro en la mano, siente que en ese lugar de sosiego infinito, ese «transfugio» o «asilo en sagrado», podría «requiescer», en fin, ‘descansar’:

Yo pensaba. Allí, en aquel lugar, apenas allí, yo podría leer, no perturbado por los hombres, por los muertos todos, el Libro: el que yo, tal vez por un serio presentimiento, tan fielmente y bien trajera conmigo. Abrirlo, en fin, leerlo, y rendirme, y requiescer.

Es allí, finalmente, donde encuentra a su «hermano» en el dolor y se materializan y resuenan las voces del predicador: «Tengamos pena, hermanos, los unos de los otros, récese el salmo *Miserere*», que recordamos anteriormente. Atravesando el río de palabras con que la humanidad ha expresado la condición de la vida humana, Guimarães entra en la corriente río arriba, vuelto a su origen, para llegar hasta el hombre mineral que él conoce. No es Job y sí es un justo que sufre. Es un hombre sencillo, un padre que entierra a su hijo, y este niño —el único personaje individualizado del relato, el más inocente— sí tiene nombre:

«Entonces... perdimos nuestro Pancho...»

Y volvía a mirarme. Esperaría una respuesta que viniese del corazón. Su temblor de voz era demasiado sincero. Pero, yo, no pude. Aprobé con un simple sí.

El hombre no se movió. Y, ahora, yo sabía que nuestro muerto era un muchachito, y que se había llamado Pancho. ¿Qué sabía yo? Sin embargo, tenía que decir algo.

«Andará ya en el cielo...» —dije.

El hombre me miraba, eternamente. Me miró con más oscura substancia. Me respondió:

«¿Quién sabe?...»

La misma pregunta de Eurípides en el punto de origen del relato.

¿Cuál es la función narrativa de estas «viejas ideas», de estos «lugares comunes» de la tradición y quizá la de muchas otras referencias culturales que se han señalado? Vélez Escallón habla de «estilo vestigial», y recuerda que, como en Nietzsche, para el escritor *geralista* el estilo constituía un archivo de *pathos* de espacios-tiempos singulares con los que el escritor interactúa (2014: 141). Rosa recupera en ellos las eternas preguntas del hombre y, más allá del cliché y del lugar común, esas *taperas* del idioma, las redirige hacia nuevos cauces y veredas del caudal de su poética. Su función primordial es la de ensanchar el río de la memoria —el Éunoe—, la de ampliar sus bordes y riberas, la de trasfundir las aguas míticas (las desgastadas metáforas) de lo temporal humano en un relato propio, en una escritura propia, ese «Libro» que el hombre deja olvidado y otro recobra de la muerte y la desmemoria. Con el libro en la mano, pero sobre todo, hermanado en el dolor, el caminante se siente de regreso, de vuelta del «transtiempo» y, volviendo al origen del camino y del propio relato, resuena por tercera vez la misma pregunta de Eurípides en la voz de otro hombre, la suya propia:

Regresaba, para lo que no sabía si era la vida o si era la muerte. Al sufrimiento, siempre. Hasta el momento postrero, que no más allá de él, ¿quién sabe?

Que «la originalidad de Guimarães Rosa consiste en no plantear ni andar buscando problemas que puedan parecer originales sino, antes bien, en proponer las eternas preguntas del hombre, pero en el sertón», ya nos lo había dicho Ángel Crespo en 1963 (Maura, 2007: 109). «Sou escritor e penso em eternidades», decía Rosa. En *Páramo*, sin negar otro tipo de lecturas situacionales, su obra cumple ser un viaje desde la temporalidad hacia la eternidad por mágico «extrañificio» rosiano. La acronimia en el relato es también una audacia poética, como la que Serra atribuye a los creadores de palabras

maleta «cuando sintetizan dos palabras preexistentes en una tercera palabra capaz de ensanchar el territorio de lo pronunciable»: «una vez consumado el acoplamiento nada volverá a ser lo mismo».

De manera que esta larga y eterna travesía —que enlaza el pasado, lo presente y la inquietud de lo porvenir— solo puede expresarse en un nuevo discurso, redefiniendo los límites de las palabras y de las narraciones, devolviendo al idioma parte de su vitalidad y precisión gastadas por un largo uso, como demandaba por esas mismas fechas G. Steiner¹⁰. Guimarães confiesa en su entrevista con Günter Lorenz, citada en varias ocasiones en este trabajo, que sus libros están escritos en un idioma propio y que desea someterse a la tiranía de la gramática y de los diccionarios de otros. Considera que su gran obra, e incluso su mejor autobiografía, sería, a la altura de sus cien años, un diccionario, el más personal de los libros. Pues Guimarães, como Gadamer, veía que en cada nuevo uso de la lengua, como en cada idioma, se nos ofrecen nuevas y distintas «acepciones de mundo», cuyos límites o fronteras hay que confundir en un nuevo lenguaje que las contenga todas (del mismo modo en que la palabra baúl contiene a las que la originan). Es en ese hipotético diccionario rosiano donde, *sub voce* o bajo el lema *páramo*, podría hallarse esta acepción del mundo como: 'Travesía o viaje a la condición del ser humano desde lo fugitivo hacia la memoria, cruzando por la mudanza, la temporalidad del hombre universal, la aridez de un camino hostil y deshumanizado, el dolor como única verdad, en ardua lucha contra el olvido y la muerte'. El páramo rosiano, como el sertón, alcanzan una misma realidad mítica que cumplidamente define Coutinho como:

O espaço geográfico onde se realiza a travessia de Riobaldo como jagunço, o espaço existencial onde se efetua sua busca do sentido da vida, e finalmente o espaço de construção linguística em que se verifica a demanda da expressão poética. (1995: 19)

¹⁰ G. Steiner incide en esta idea en «El abandono de la palabra» (1961): «El lenguaje de Shakespeare o de Milton pertenece a una etapa de la historia en que las palabras tenían un dominio natural de la experiencia. El escritor de hoy tiende a usar cada vez menos palabras y cada vez más simples [...]. Esta disminución ha tenido su repercusión en la calidad del lenguaje». Ello refuerza, según Steiner, la definición de Pound del oficio del poeta: «Estamos gobernados por las palabras, las leyes están escritas con palabras y la literatura es el único medio de mantener a estas palabras vivas y precisas» (Steiner, 1982: 50-51).

De manera que esta geografía se presenta como un espacio literario lleno de connotaciones que «traducen» la visión del mundo de Rosa al tiempo que se inserta en la de una comunidad mitopoética universal. Esta travesía no es propiamente un descenso a los infiernos, como lo es el caso de Dante, sino más bien un viaje horizontal, a ras de tierra. Y, aunque parece un recorrido espiritual (lo es en la medida en que se produce el autoconocimiento) no es tampoco ascendente, sino en extensión horizontal, por el vasto territorio de la soledad, la incomunicación, el desencuentro, la nostalgia, la melancolía, la abulia, el orgullo, el odio, hasta finalmente parece volverse un tanto esperanzador, al producirse el encuentro con el otro, con el corazón del «irmão», con quien Guimarães se identifica y habla. El hombre que le restituye el Libro olvidado al final del camino, como testamento poético, como memoria del misterio, el Libro donde no hay nada escrito (donde, como dijera W. Benjamin, se ha de leer en lo que nunca fue escrito). Toda una mística de la palabra se despliega en el pensamiento del autor de Minas Gerais: «Cada língua guarda em si uma verdade que não pode ser traduzida»; pero su trabajo con el idioma lo concibe como «a arma com a qual defendo a dignidade do homem» (Lorenz, 1965: 51-52). Cada palabra, pensada desde su génesis, es un poema. Debe captar y describir lo que en la realidad no tiene explicación ni lógica, sino una eternidad de misterio. Según su hermenéutica, como explica en el prefacio a *Tutaméia*: «O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber» (Guimarães, 1979).

De modo que lo que no está escrito en Libro que lleva en la mano el caminante, el exiliado, el peregrino, ese espacio en blanco, que representa la ausencia de lo escrito, se transforma en el punto de infinitud que paradójicamente completa la fábula. En ese vacío, en ese silencio, se abre un espacio al infinito, en el que quizá el lector debería incluir el signo de lo que no tiene principio ni fin (∞), habitual en las aventuras sin tiempo de sus libros. Escribir era para el autor de «Páramo» descubrir siempre un nuevo pedazo de infinito, sumergirse en la eternidad de las aguas de ríos profundos¹¹. Ese

¹¹ «Minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não têm tempo; não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente» (Lorenz, 1965: 36-37).

era «el ideal del pez». El sueño de aquel salmón griego de la obra de André Maurias que pensaba en el camino arduo de su viaje a contracorriente, en su particular *regressus ad fontes*, pero alentado por encontrar las aguas dulces de su origen donde quizá —quién sabe— los ríos no tendrían más orillas.

Referencias bibliográficas

- Agustín, san (1965). *Obras Completas (Sermones 2º. t. x) (Enarraciones sobre los Salmos 2º, t. xx)*. Madrid: Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Alonso Monedero, B. (2002). *Estudio de las configuraciones de una imagen poética: «Nuestras vidas son los ríos...»*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Bittencourt Gomes, J. C. de (s.a.). «À margem do rio de Rosa: uma aproximação». *Revista Triplov*. En línea: http://triplov.com/letras/julio_gomes/index.html. (Consultado 3-vi- 2015).
- Coutinho, Eduardo. F. (1995). «Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra», «Prefácio» a João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. I. Río de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Foucault, M. «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967. (Trad. al español por L. Gayo Pérez Bueno, «Los espacios otros», *Astrágalo*, nº 7, septiembre de 1997).
- Lorenz, Günter (1965). «Diálogo com Guimarães Rosa», 27-61. En João Guimarães Rosa (1995), *Ficção completa*, vol. I, Río de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Maura, A. (2007). «Recepción en España de *Gran sertón: veredas*». El mundo mágico de João Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 5, Nueva serie, febrero, 108-125.
- Rodríguez Herrera, I. (1983). «Origen prehelénico de las imágenes 'camino' y 'pastor'». En *Antigüedad clásica y Cristianismo*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 85-105.
- Rónai, P. (2007). «El arte de contar en *Sagarana*». En Guimarães Rosa, João. (2007) *Sagarana*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 7-16.
- Rosa, J. G. (2007). «Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando secretos», 15-25. En *Sagarana*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Rosa, J. G. (1979). *Tutámeia. Tercerías Estórias*. Río de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- San José Lera, J. (ed.) (1992). Fray Luis de León. *Exposición del Libro de Job*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

- Serra, M. (2001). *Verbalia (Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Steiner, G. (1982). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Vélez Escallón, B. O. (2011). *Páramo*. «Acerca de 'Páramo' y su traducción», *Revista Número*, Edición 69, junio-julio-agosto (<http://es.scribd.com/doc/98416165/Paramo-de-Joao-Guimaraes-Rosa-en-la-Revista-Numero-69#scribd>). (Consultada en línea el 5 de abril de 2015).
- Vélez Escallón, B. O. (2012). «Guimarães Rosa y su Declaración de Bogotá». *Estudios de Literatura Colombiana* 31: 73-98.
- Vélez Escallón, B. O. (2014). «Meu tio o Yavaratê - à margem da estória». *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 16, núm. 1, ene.-jun. 2014 2256-5450, 131-164.
- Vila Barbosa, M. (2012). «Traducir la literatura brasileña en España: traición, imposibilidad o milagro. Reflexiones sobre la recepción de la literatura brasileña en España». *Sendebor* 23, 111 - 140.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo: arte y crítica de la memoria*, Madrid, Siruela.